



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2014

Labyrinth der Leere : Über den Raum des Unheimlichen

Binotto, Johannes

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-103785>

Newspaper Article

Originally published at:

Binotto, Johannes. Labyrinth der Leere : Über den Raum des Unheimlichen. In: Magazin. Zeitschrift der Universität Zürich, 4, December 2014, 48-49.

Im Labyrinth der Leere

Es erzählt der antike Mythos, dass König Minos ein Labyrinth bauen liess, um darin eine Schreckgestalt, den Minotaurus, einzusperren. Doch dieses Wesen – halb Mensch, halb Stier – verlangt nach Nahrung. Darum werden alle neun Jahre sieben Jünglinge und sieben Jungfrauen in das Labyrinth gejagt, zur Speisung des Ungeheuers. So weit der Mythos. Was aber, wenn es den Minotaurus gar nicht gibt? Was, wenn er immer schon blosser Legende war? Wäre dann das Schicksal jener, die man ins dunkle Labyrinth schickt, nicht noch grausiger? Denn statt in den Fängen des Monstrums müssten die Opfer im Wahnsinn umkommen.

Die schiere Angst, hinter jeder Biegung des Gangs, hinter jeder Mauerecke könnte plötzlich das Untier auftauchen und sie verschlingen, würde sie zerrütten. Müssten sie nicht den eigenen Atem verkennen als das Schnauben des Minotaurus und den Wiederhall der eigenen Schritte als Scharren seiner Füsse? Der Horror wächst mit jedem Meter, den sie weiter ins Labyrinth vordringen, bis ins Unermessliche, so lange, bis sie die Angst nicht mehr ertragen und schreiend vorwärtsstürzen, dem Ungeheuer entgegen, in der verzweiferten Hoffnung, dass damit der Schrecken endlich enden möge. Aber der Minotaurus ist nicht da. Die Angst hört nicht auf. Das Monstrum lauert nicht im Innern des Labyrinths, das Monstrum ist das Labyrinth selbst. Der Raum frisst sie auf, Schritt für Schritt.

Radikaler Tatort

So würde sich das leere Labyrinth des Minotaurus als Tatort im radikalsten Wortsinn entpuppen, als ein Ort, der selber schon Tat ist, als Raum, der uns verschlingt und mordet: ein Tat/Ort. Als solch eigenmächtiger Tat/Ort ist auch das Unheimliche zu verstehen, dem Sigmund Freud 1919 seinen gleichnamigen Aufsatz gewidmet hat. In den dort beschriebenen räumlichen Phänomenen zeigt sich die eigentliche Radikalität von Freuds Untersuchung. Das Unheimliche ist etwa jene rätselhafte Strasse, an deren Ende sich der Psychoanalytiker unversehens wieder am Anfang

wiederfindet, oder die Lichtung im nebligen Wald, auf die man wieder und wieder tappt. Freuds These vom Unheimlichen als einer beängstigenden Wiederkehr des Verdrängten wird in diesen Beispielen räumlich gewendet, als eine Wiederkehr zum Verdrängten.

Unheimlich sei eine Art von heimlich, heisst es bei Freud. Das Fremde erscheint plötzlich heimelig vertraut, und das Bekannte erweist sich als irriterend fremd. Doch es ist das räumliche Set-



Giovanni Battista Piranesi: Carceri d'invenzione (ca. 1761).

ting, das diese Vereinigung der Gegensätze erst ermöglicht, so, wie im Traum von Freuds Patienten Sergej Pankejeff, genannt der Wolfsmann, der vor seinem Zimmer Wölfe im Baum sitzen sieht, die zu ihm hineinstarren. Dieses beängstigende Starren der Wölfe, schreibt Freud, ist zugleich auch der Blick des Träumers selbst. Wie auf einem Bild von Magritte schaut der Wolfsmann nach draussen und sieht dort nur sich selber zu sich hineinstarren. Im unheimlichen Raum dieses Angsttraums kann man zugleich hier und dort sein. Innen und Aussen, Subjekt und Objekt können nicht mehr unterschieden werden. Somit hängt das Unheimliche weder an einem bestimmten, furchteinflössenden Ding, noch ist es

allein im subjektiven Empfinden zu lokalisieren, vielmehr ist das Unheimliche die unmögliche räumliche Stellung selbst, die Subjekt und Objekt zueinander einnehmen, um dabei unentwegt die Plätze zu tauschen.

Mit Jacques Lacan, Freuds wohl originellstem Leser, lässt sich diese Desorientierung des Unheimlichen prägnant fassen in der ebenso simplen wie verblüffenden Figur des Möbiusbands, das entsteht, wenn man einen Papierstreifen verdreht und zu einem Ring zusammenklebt, sodass nun die zwei Seiten des Papiers ineinander übergehen. Auf dem Möbiusband ist die Unterseite zugleich auch die Oberseite und rechts zugleich auch links. Kein Wunder, kommt Lacan just in jenem Seminar, das sich der Angst und mithin auch dem Unheimlichen widmet, auf diese geometrische Figur zu sprechen. Und auch sein späteres Interesse an topologischen Figuren, seine obsessive Beschäftigung mit Knoten und Schlaufen lässt sich mit der räumlichen Struktur des Unheimlichen engführen. Damit erweist sich der Tat/Ort des Unheimlichen gleichsam als verdrehter und verknoteter Möbius-Raum, der darum so heimtückisch ist, weil er den Regeln der euklidischen Geometrie nicht mehr gehorcht und jeden Versuch der Orientierung sogleich wieder durchkreuzt.

Endloses Gefängnis

Die Künste freilich haben solch unheimlich verdrehte Möbius-Räume schon lange vor Freud und Lacan zu errichten und mithin auch zu theoretisieren gewusst. Damit erweist sich auch der häufige Verweis der beiden Analytiker auf die bildende Kunst und die Architektur weniger als blosser Illustration ihrer eigenen Theorie als vielmehr – wie der Philosoph Jacques Rancière argumentiert hat – als Hinweis auf das eigenständige und neuartige Denken der Kunst selbst, das die Psychoanalyse mit den ihr eigenen Termini nachzubuchstabieren versucht. So begegnet uns das von Freud und Lacan kartografierte Unheimliche in seiner gesamten komplexen Räumlichkeit bereits in den Mitte des 18. Jahrhunderts entstehenden Veduten und Architekturfantasien des italienischen Kupferstechers Giovanni Battista Piranesi.

Das dem Unheimlichen eigene Verschweissen des sich Ausschliessenden zeigt sich in Piranesis Studien etwa wenn er divergierende Perspekti-

ven auf ein und demselben Blatt zusammenzieht. Und wenn man die berühmte Passage aus Freuds «Das Unbehagen in der Kultur» liest, in der er das Unbewusste mit der Ewigen Stadt Rom vergleicht, in der neben den aktuellen Bauten zugleich, in einer Art Doppelsicht, auch all die verschütteten Bauten der Vergangenheit zu sehen seien, möchte man sie für eine blosser Nacherzählung dessen halten, was Piranesis Veduten bereits zeigen. In seinen berühmten «Carceri» schliesslich, wird Piranesi auf dem Papier Möbius-Räume errichten, die endgültig alle Regeln von Statik und Geometrie hinter sich gelassen haben. Dabei ist schon ihre Bezeichnung als Kerker von unheimlicher Ironie: Denn statt begrenzender Mauern, wie man sie von einem Kerker erwarten dürfte, sieht sich der Betrachter verloren in einem unendlich verzweigten Gewirr von Treppen, Brücken, Galerien und Plattformen.

Gerade dadurch aber erweisen sich Piranesis Kerker als perfekte Fallen: Denn wie sollte man aus einem Gefängnis ausbrechen können, das kein Ende hat? Noch auswegloser wird dieser Raum dadurch, dass er nicht nur unendlich, sondern zudem auch noch auf unmögliche Weise gebaut ist. Mit verdrehten Brücken und schrägen Säulen, die nicht dort abschliessen, wo sie müssten, erweisen sich die Radierungen als optische Täuschungen, als Vexierbilder, in denen vorn und hinten, konvex und konkav nicht zu bestimmen sind. Mithin erkennen wir die Fläche des bedruckten Blatts schliesslich selbst als Raum des Unheimlichen, in dem sich Tat/Orte errichten lassen, in denen sich der Blick des Betrachters rettungslos verläuft.

Poes Folterraum

Während Piranesi in seinen Radierungen unheimliche Räume baut, schreiben Autoren wie Edgar Allan Poe und H. P. Lovecraft sie fort. Nicht nur, dass es in ihren Erzählungen von Beschreibungen düsterer Gemäuer, verborgener Gräfte und erschreckender Landschaften wimmelt, sie präsentieren den Textraum selbst als Zone des Unheimlichen. Wenn sich der namenlose Erzähler in Poes «The Pit and the Pendulum» in einem Folterraum wiederfindet, in dessen Boden sich plötzlich Abgründe auftun und dessen Wände sich verschieben lassen, spiegelt sich darin zugleich auch die unstete Textgestalt von Poes Er-

zählung selbst. So wie Piranesis Kerker nur im Medium der Zeichnung existieren können, ist entsprechend die Foltergrube bei Poe ein Phänomen der Schrift, die zwar immer wieder kohärentes Erzählen vorspielt, doch nur um schon im nächsten Satz alle Erwartungen zu subvertieren. Der Text an sich geriert sich damit als Folterraum, der einzig geschaffen wurde, um seine Leser in die Irre zu führen.

H. P. Lovecraft schliesslich, immer noch allzu oft verkannt als blosser Epigone Poes, steigert dieses selbstreflexive Wechselspiel zwischen Handlungsschauplatz und Textraum zu geradezu kosmischen Dimensionen. Was bei Poe noch in unheimlichen Kammern und Gemäuern stattfindet, betrifft bei Lovecraft nun ganze Gegenden. Nicht nur, dass die unheimlichen Landschaften, die Lovecraft in Erzählungen wie etwa «The Mountains of Madness» beschreibt, Grenzzonen der Verwesung sind, wo Lebendiges in Totes und Irdisches in Ausserirdisches übergeht – auch seine Schreibtechnik selbst ist eine der Dekomposition. Je detaillierter seine Erzähler die ekel-erregenden Auflösungs- und Verwesungserscheinungen um sich herum zu beschreiben versuchen, desto widersprüchlicher und unanschaulicher wird ihr Bericht.

Es ist, als würde der Text vor unseren Augen zerfleddern, zerfasern und sich fraktalisieren. Der Text selbst wird zu dem, was Gilles Deleuze eine «Ununterscheidbarkeitszone» nannte. Dabei bleiben diese Verwesungserscheinungen nicht auf die je einzelnen Texte beschränkt. Vielmehr scheint es, als würden sich die verschiedenen Texte gegenseitig anstecken mit einer Fäulnis, die sich von Erzählung zu Erzählung fortsetzt und verstärkt, etwa wenn bei Lovecraft immer wieder Charaktere, Monster und fiktive Schauplätze auftauchen, die man bereits aus früheren Texten kennt. So fügt sich denn auch Lovecrafts Gesamtwerk nicht zu einer durchschaubaren Architektur, sondern ähnelt vielmehr selbst einer amorphen, verwesenden und in alle Richtungen diffundierenden Ununterscheidbarkeitszone.

Die Kamera ist der Killer

Indes fällt auf, welche zentrale Rolle schon bei Poe, aber besonders auch bei Lovecraft technische Innovationen spielen. Errungenschaften wie Telefon, Grammophon oder Fotografie dämmen hier

das Unheimliche nicht ein, sondern erschliessen ihm vielmehr neue mediale Räume. Damit kulminiert die Kulturgeschichte des unheimlichen Raums zwangsläufig im Medium des Films. Dabei sind die unheimlichen Räume des Films gerade darum so perfide, weil sie zunächst ganz real aussehen. Doch obwohl die Kamera tatsächliche, physikalische Räume filmt, schafft die Montage daraus unmögliche, topologisch verdrehte Architekturen, deren Regeln wir nicht kennen.

Wenn etwa im Film «Suspiria» des italienischen Regisseurs Dario Argento eine Figur auf der Flucht vor ihrem Mörder ein Zimmer zu durchqueren versucht, fällt sie unversehens in einen mit Stacheldraht gefüllten Zwischenraum. Die Szene ist mehr als merkwürdig: Denn während wir Zuschauer diese Falle nicht erkennen konnten, weil sie ausserhalb des Bildausschnitts lag, so hätte die Figur sie sehen müssen. Doch es scheint, als sei der Off-Bereich auch für die Charaktere des Films uneinsehbar. Was ausserhalb des Bildausschnitts liegt, ist demnach nicht das banale Off, sondern vielmehr ein grausiges, unheimliches Ausserhalb, das sich von einem Moment zum anderen verwandeln kann. Was die Figur (und uns Zuschauer) zerrüttet, ist nicht der Verfolger, sondern vielmehr der filmische Raum selbst, von dem man nie wissen kann, wie er sich ausserhalb des Bildausschnitts fortsetzt. Dieser Raum, der sich mit jeder Kamerabewegung neu gestaltet, ist gerade darum tödlich: Die Kamera selbst, als Raum schaffende Maschine, ist der Killer.

So führen uns Argentos Filme besonders schlagend vor, dass wir auch und gerade in der am stärksten nach industriell-rationellen Mustern operierenden Kunstform des Films dem irrational-unheimlichen Raum ausgeliefert sind. Es ist anzunehmen, dass dies auch mit den Medien der Zukunft ähnlich sein wird. Die neuen Medien werden das Unheimliche nicht austreiben, sondern seinen Herrschaftsraum nur noch ausdehnen. Der Gang durch das leere Labyrinth des Minotauros geht weiter.

Dr. Johannes Binotto ist Kulturwissenschaftler, freier Autor und Mitarbeiter am Englischen Seminar der Universität Zürich.

Kontakt: j.binotto@es.uzh.ch, www.binotto.ch

Literatur: Johannes Binotto: TAT/ORT. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur, Verlag Diaphanes, Zürich/Berlin 2013